

6. *Пяст В. Встречи* / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тищенко. М., 1997.

7. *Чуковский К. И. Собр. соч.* : в 15 т. Т. 8 : Литературная критика. 1918–1921 гг. М., 2004.

А. В. Сверчкова

г. Челябинск

Принцип «сдвига» как стилевая доминанта рассказов В. Набокова: к вопросу о структурном основании «кинематографического» стиля писателя

«Набоков и кино» — тема плодотворная (ибо, как справедливо отмечает А. Трошин, «чуть ли не каждая набоковская страница, хотя бы мимоходом, пробегом, боковым зрением, задевает... кинематограф» [10, с. 203]), но еще малоизученная. Современные исследователи творчества писателя, затрагивая эту тему, ссылаются прежде всего на его романы, среди которых «самым кинематографическим» по праву считается «Камера обскура» (1931). К числу набоковских произведений, отличающихся «повышенной визуальностью» и буквально пронизанных «чувством фильма» (термин С. Эйзенштейна, который применительно к Набокову используют одновременно два исследователя — биограф писателя Э. Филд [14, с. 117] и отечественный ученый Р. Янгиров [12, с. 399]), относят повесть «Соглядатай» (1930), романы «Король, дама, валет» (1928), «Отчаяние» (1934), «Лолита» (1955).

Несправедливо, на наш взгляд, обойденными вниманием критиков и исключенными из этого ряда «кинематографических» текстов писателя оказались ранние рассказы Набокова, помещенные им в первый сборник «Возвращение Чорба» (1930). А ведь еще современник Набокова-Сирина критик П. Пильский в рецензии на данную книгу обратил внимание на то, что «Сирин любит цвета оранжевый и особенно фиолетовый-лиловый... искусственные и редкие цвета» [8, с. 5]. Комментируя это замечание, один из киноведов наших дней поясняет: «В указании рецензента на “ненатуральную” колористику — не упрек писателю в безвкусице, но

подсказка читателю, где следует искать источник художественного своеобразия книги» [12, с. 422]. И источник этот, по мнению все того же ученого, — кинематограф, где «искусственные» цвета, получаемые при помощи специальной технологии — вирирования, не были редкостью.

Действительно, многие приемы и элементы киностилистики ассоциирующиеся почти исключительно с Набоковым, ставшие «фирменным» знаком поэтики его зрелых произведений, получают свое воплощение уже в рассказах писателя. Это и неожиданные ракурсы авторского взгляда, и игра «крупностей» и светотени, и специфическая смена планов и точек зрения, и выразительные закадровые диалоги героев, и приемы наплыва, выделения детали или части относительно целого (подробнее об этом см. в [9]). Сближению ранней прозы Набокова с кинематографом способствует и особый, чувственный модус художественного мышления писателя, реализующийся в создании автором многомерных зрительно-тактильных и осязаемо-вкусовых образов, придающих его прозе эффект стереоскопичности, например: «бархатная бездна улицы» [6, с. 31], «шероховатым золотом отливали лимоны» [Там же, с. 33], «плотный сапфировый блеск» [Там же, с. 32], «темно-бархатные [крылья]» [Там же, с. 67], «вкусный холодок» [Там же, с. 32], «темная, сладкая теплота» [Там же, с. 121].

Кроме того, введение писателем своеобразной перспективы в изображаемый им мир создает ощущение его объемности, трехмерности. Такому восприятию способствует тенденция художественного пространства рассказов к углублению, к продолжению в чем-то ином (это и «бульвар, уходящий *вдаль*, в тревожный синий блеск (здесь и далее курсив наш. — А. С.)» [Там же, с. 119], и «покатый переулок», открывающий «*в глубине* между стен... сапфировый блеск [моря]» [Там же, с. 32], и пространство зимнего парка, устремленное в «слепительную *глубь*» [Там же, с. 63]), а также его неизменная зеркальность. По справедливому замечанию В. Шевченко, Набоков «не ставит зеркалá перед действительностью, но устанавливает их в самой реальности» [11, с. 218]. Отсюда — сквозной для набоковского сборника образ мокрого асфальта с зеркальным отливом, порождающего иллюзию взаимного отражения «звездного неба» и «звездного асфальта», которая еще более углубляет творимую художником реальность и усиливает эффект ее многомерности. Причем писатель и не скрывает кинематографического импульса собственной прозы, подкрепляя свои визуально-динамические метафоры киноаналогиями в одном случае («из-под пятипудового купола медленно (как задержанный снимок в кинематографе) с какой-то дряхлой опаской, высовывается морщинистая плоская голова...» [6, с. 82]), или же открыто

уподобляя писательскую деятельность режиссерской — в другом («Нам [писателям] остается делать с ее [жизни] творениями то, что делает фильмовый режиссер с известным романом» [6, с. 107]).

Многое можно было бы еще сказать о кинематографической основе визуальной поэтики писателя, равно как и о набоковском умении вербализовать фильмовые эффекты, однако главной задачей нашего исследования явился не анализ кинематографических приемов Набокова (достаточно уже подробно описанных и изученных на материале его романов исследователями А. Аппелем [13], Н. Букс [1], И. Трошиным [10], М. Гришакowej [2], М. Немцевым [7]), но поиск основного художественного (вернее, стилевого!) закона, определившего ряд частных закономерностей поэтики сириных рассказов, в том числе такую их стилевую черту, как кинематографичность. Этот закон видится нам как принцип «сдвига». Именно «сдвиг» как основная призма художнического видения Набокова и конструктивный принцип поэтики его рассказов — предмет настоящего анализа.

Наиболее непосредственно принцип «сдвига» обнаруживает себя в речевой тактике Набокова: на контрастных, неожиданных сближениях строится большинство художественных приемов писателя, многоаспектно трансформирующих привычные вещи и явления действительности. Так, посредством аллитерации («валки вальсы» [6, с. 137], «лопоча лапками» [Там же, с. 33], «жужжанье жара» [Там же, с. 76], «жарко и тяжело жужжали мухи» [Там же, с. 32]), графического уподобления слова предмету (слово «Отто» напоминает рассказчику своими очертаниями — «двумя белыми “о” и четой тихих согласных посередке» [Там же, с. 79] — трубу) или семантизации имени собственного (имя госпожи Отт — черта в облике женщины в рассказе «Сказка» — перекликается с немецким словом *Gott* («Бог»)), что согласуется с «судьбоносной» ролью героини в рассказе) самые разные в фонетическом, этимологическом или семантическом плане слова оказываются «сдвинутыми» в единый образ, в результате чего изображаемый Набоковым предмет предстает в странном (остраненном) виде. Одновременно происходит то, что Ю. Лотман назвал «иконизацией» словесных образов: благодаря семантизации формальных уровней выражения словесного знака («фонетика, грамматика, даже графика... становятся содержательными» [5, с. 12]), последний из условного знака превращается в изобразительный.

На этом же принципе — принципе «сдвига» — основано функционирование в текстах набоковских рассказов метафоры, которая, помещая в единый контекст несоизмеримые на первый взгляд понятия,

устанавливает между ними оригинальные связи. В результате невещественное у Набокова овеществляется, неживое оживляется, бездуховное одушевляется — и все это подается, как справедливо замечает Ю. Левин, «преимущественно в визуально-пластическом, зрительно-двигательном коде» [4, с. 319]. Примеры материализации (чувственно-динамической конкретизации) отвлеченных понятий: «солнце лужами топленого меда горело на полу» [6, с. 32]; «жизнь шла по кругу, как цирковая лошадь» [Там же, с. 124]; «как руки, заламывались звуки скрипки» [Там же, с. 37]. Не менее многочисленны в текстах набоковских рассказов метафорические сравнения, одушевляющие предметы и природу, с одной стороны («...у природы словно ныли зубы, когда она создавала его» [Там же, с. 103]; «...гардеробщицы принимали и уносили вещи, как спящих детей» [Там же, с. 71]), и овеществляющие человека либо переводящие последнего в ранг животных — с другой («защелкал на нее зубами, как обезьяна» [Там же, с. 74]; «Адольф лениво опирался на трость, как на хвост» [Там же, с. 114]; «сдал его там, как вещь, своим помощникам» [Там же, с. 75]).

Действие специфической, «сдвинутой» в оптическом плане логики открывается и в излюбленном набоковском приеме игры общим и крупным планом: выхватывании из общего фона детали и укрупнении части относительно целого. Реализация подобной тактики на практике приводит к тому, что предметом изображения может стать практически любой попавший в объектив набоковского зрения объект действительности — нога, трамвай, трубы, руки кондуктора и «прочие важные вещи» [Там же, с. 78].

К «кинематографическим» приемам Набокова, базирующимся на визуальном сдвиге, следует отнести также создание иллюзии движения изображения (фона), когда на него смотрят с движущегося объекта — трамвая, поезда, корабля, автомобиля и т. п. (так называемый «эффект фотогенического движения» в кино). «...Солнце ехало и возвращалось», — говорит, например, повествователь в рассказе «Сказка», наблюдая глазами героя сквозь трамвайное окно солнечные блики на асфальте [Там же, с. 51]. Похожая картина складывается и в рассказе «Пассажир», где описывается пейзаж, увиденный с поезда: «Березы вдруг рассеялись, полдюжины домишек посыпали с холма, едва второпях не попав под поезд, затем прошагала, блистая стеклами, огромная багровая фабрика, чей-то шоколад окликнул нас с пятисаженного объявления...» [Там же, с. 110].

Не менее действенного эффекта остранения Набоков достигает благодаря существенным сдвигам в структуре наррации. Речь идет о том, что в текстах рассказов происходит постоянное смещение акцента с художественной *реальности* на реальность *художественную*, вследствие чего вскрывается ее условность, искусственность, а у читателя возникает двойственное чувство, родственное восприятию кино. Так, с одной стороны, художественный мир, творимый Набоковым, — это мир «совсем как настоящий», а с другой — читателя не покидает ощущение его сделанности, иллюзорности, условности. Аналогичным образом киноизображение, как отмечает Х. Мюнстерберг, исследовавший проблемы психологии восприятия кино, создает ощущение глубины, трехмерности, которую мы тем не менее никогда не отождествляем полностью с реальной глубиной: «Такое чувство бывает, когда мы в зеркале видим свое изображение одновременно на поверхности и в глубине зеркала» [15, с. 23].

Подобного рода эффекта Набоков добивается благодаря увеличению степени репрезентативности внеаходимого автора-творца. Это выражается, в частности, в ненавязчивых сменах позиции невидимого нейтрального наблюдателя (*positio* «extra»), позицией всеведущего повествователя (*positio* «extra» + «intra»), названного М. Дымарским «*deus ex textu*» [3, с. 257], который позволяет себе комментировать, поправлять, уточнять или дополнять события. Приведем цитату из рассказа «Катастрофа»: «Сидя в трамвае, он [Марк] мягко, с любовью, разглядывал своих спутников. Лицо у него было такое молодое, с розовыми прыщиками на подбородке, счастливые светлые глаза. <...> *Казалось, судьба могла бы его пощадить*» [6, с. 115].

Формой выраженного авторского присутствия в тексте рассказов становятся также многочисленные самоповторы и автоцитации. Путеводитель по Берлину (напомним, что именно так называется один из рассказов сборника), очевидно, не случайно читает старушка-лоточница в рассказе «Благость». В рассказе «Письмо в Россию» появляется, предварительно «обогнав блудницу в зеленом платье и дважды обернувшись», «немолодой уса́тый господин» [Там же, с. 49], очень напоминающий героя рассказа «Порт», где описан идентичный сюжет. А в рассказе «Катастрофа» мелькают вдруг оранжевые лакированные башмаки Эрвина, героя «Сказки».

Сюда же следует отнести и конструкции метаповествовательного характера, типа: «...и тут разрешите мне употребить прием, частенько встречающийся в таких именно рассказах, каким обещает быть мой» [Там же, с. 107].

В итоге проведенный анализ рассказов сборника «Возвращение Чорба» В. Набокова позволяет нам сделать вывод о том, что своеобразие их художественной системы держится на последовательно проводимом конструктивно-содержательном принципе «сдвига». Последний не только определяет отдельные особенности поэтики произведений (в частности, их кинематографичность), но и проявляется также в перестройке повествовательной структуры в целом.

-
1. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М., 1998.
 2. Гришакова М. Две заметки о В. Набокове // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001. С. 247–259.
 3. Дымарский М. Deus ex textu, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 237–257.
 4. Левин Ю. О «Даре» // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 287–323.
 5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
 6. Набоков В. Рассказы. Воспоминания. М., 1991.
 7. Немцев М. Тема и стилевые приемы кинематографа в творчестве В. В. Набокова // Крымский набоковский научный сборник. Симферополь, 2003. Вып. 3. С. 51–62.
 8. Пильский П. Новая книга В. Сирина «Возвращение Чорба» // Сегодня. 1930. 12 янв.
 9. Сверчкова А. Элементы «кинопоэтики» в рассказах В. Набокова 1920-х гг. // Изв. высш. учеб. заведений. Урал. регион. 2011. № 3. С. 60–65.
 10. Трошин А. С. Кинематограф на страницах «Лолиты» // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 203–230.
 11. Шевченко В. Зрячие вещи. Оптические коды Набокова // Звезда. 2003. № 6. С. 209–219.
 12. Янгиров Р. «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // Империя Н. Набоков и наследники : сб. ст. М., 2006. С. 399–426.
 13. Appel A. Nabokov's Dark Cinema. N. Y., 1974.
 14. Field A. Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967.
 15. Münsterberg H. The Film. A Psychological Study. N. Y., 1970.